

## Tensiuni și recuperări identitare în *Ochii Maicii Domnului*

Emanuela ILIE

**Key-words:** *identity, masculine, feminine, quest, otherness*

Proza argheziană cu totul particulară – și, în punctele ei reușite estetic, chiar spectaculoasă – care este *Ochii Maicii Domnului* a reușit să activeze cele mai variate ipoteze interpretative, atunci când nu a stârnit reacții vehemente de respingere, precum cea a lui E. Lovinescu<sup>1</sup>. Desigur, aceste ipoteze analitice sunt stimulate de grile de lectură distincte, care valorizează preeminent criteriul generic și/ sau cel tematic. Ca și în alte cazuri, însuși G. Călinescu dă tonul exegezei, apreciind cartea drept „roman pedagogic, rousseauian, construit din problemele fundamentale ale vieții: nunta, concepția, circulația vitală, ilegalitatea și zădărnicia averii” (Călinescu 1982 : 819). Divinul critic corijează, astfel, subtil, o opinie anterioară, cu totul exagerată, precum cea a lui Pompiliu Constantinescu, a cărui cronică de întâmpinare, apărută imediat după apariția textului arghezian (în nr. 384, din 14 aprilie 1935, al ziarului „Vremea”), pare a miza exclusiv pe ceea ce ulterior se va numi „pactul autobiografic”, din moment ce apreciază discursul naratorial drept un discurs care „corespunde sieși”, în sensul că divulgă datele esențiale ale autobiografiei scriitorului (Constantinescu 1967 : 92)<sup>2</sup>. Cât despre includerea textului *Ochii Maicii Domnului* într-o categorie generică, fie ea una bine definită („roman” ori, dimpotrivă, „poem”), fie doar aproximată, în urma sesizării

---

<sup>1</sup> În capitolul dedicat „poeziei epice urbane” din *Istoria literaturii române contemporane*, reputatul critic și istoric literar execută romanul fără drept de apel, exilându-l în categoria „catastrofei”. Opțiunea este astfel justificată: „Fabula lui este însă un amestec neînchipuit de realitate deformată, nu din intenție pamfletară, ci din simplă incapacitate de a o vedea, cu situații dramatice, cu neverosimilități, cu lipsă totală de analiză psihologică și neputința integrală a individualizării unor sentimente generale [...] când nu e vorba a le exprima liric, ci epic, prin acte și în dimensiunile cerute de viață, cu intenții freudiene, inabil zvârlite – amestec de imposibilități, de stângăcii, nesalvate nici de arta maximă a expresiei, căci, depersonalizându-se și voind să se adapteze genului, scriitorul a uitat de a fi Arghezi, oricând interesant, pentru a se încerca într-o simplă narație” (Lovinescu 1989: 217).

<sup>2</sup> După acești critici, există o serie întreagă de semne care să valideze interpretarea romanului drept un text cu un puternic fundament autobiografic: ca și Arghezi, eroul, Vintilă, a avut o copilărie nefericită, în sensul lipsei modelului patern suveran, iar la maturitate ajunge să fie sedus (definitiv, totuși, spre deosebire de autor), de cariera monahală. Mama lui, Sabina, are la rândul ei unele pasiuni mărturisite ale scriitorului, precum cea pentru „mașinăriile complicate” (Arghezi lucrând, se pare, chiar într-o școală de meserii în Geneva, la „dinți de aur, inele, capace de ceasornice”), fascinația față de „noua religie, mașinismul” sau obsesia peregrinărilor prin lume – episodul elvețian din roman este de altfel semnalat și în biografia autorului. Ca și Arghezi, Sabina detestă cărțile de literatură, având pentru roman „repulsia mâncării cu răntaș” etc.

interferențelor generice („roman liric” sau „poem epic”), un rol decisiv în indecizia critică trebuie să-l fi avut chiar opțiunea auctorială, punctată într-un element peritextual imediat vizibil: în ediția ultimă de *Scrieri*, Tudor Arghezi își subintitulează opera „poem”. Faptul poate fi justificat, fără nicio îndoială, de cunoscuta oroare a poetului față de roman<sup>3</sup>, dar și de necesitatea sa de a-și valida întreaga operă literară drept un ansamblu coerent, unificat sub semnul poematiceii.

În studiul de față, nu ne-am propus, însă, analiza factorilor care au determinat opțiunea lui Arghezi pentru această formulă literară. Ne limităm, prin urmare, la simpla enumerare a posibilelor motivații care l-ar fi făcut pe scriitor să se lase finalmente sedus de forma literară atât de disprețuită: o posibilă motivație pecuniară, slăbiciunea de a fi răspuns unei cereri a pieței literare sau, în sfârșit, un orgoliu creator, un fel de „pariu cu sine” ce viza autodepășirea. Intenționăm, în fapt, să relevăm tensiunea identitară ca impuls primordial al acțiunii protagoniștilor din *Ochii Maicii Domnului* – ceea ce ar sugera, desigur, în alt plan, chiar semnificația de prim rang a temei identitare în opera și biografia autorului însuși<sup>4</sup>. Preocuparea auctorială pentru propriile sinuoziități ale alterității interioare trebuie să fi avut, este adevărat, un rol esențial în alegerea subiectului romanului apărut în 1934. Acest „poem” narativ pare a ilustra cel mai bine concepția autorului despre raportul inextricabil dintre identitate și alteritate, despre jocul de umbre și lumini presupus de alteritatea interioară, despre dinamica identităților complementare în sânul aceluiași eu sau între euri aparent cu totul diferite, dar în esență complementare. În fapt, romanul alcătuit din trei părți reconstituie două biografii, axate, după cum am mai precizat, chiar pe tensiunea identitară. Prima, redusă ca dimensiuni, recompune copilăria lui Vintilă Voinea, într-o manieră excesiv liricizată, amintind nu atât de *Cartea cu jucării* (1931), cât de primul volum al ciclului *La Medeleni* al lui Ionel Teodoreanu. Singurele personaje ce apar în debutul cărții lui Arghezi sunt copilul fericit, ce nu percepe încă lipsa unui părinte, suplinat deocamdată cu totul de celălalt, și mama extrem de grijulie cu „odorul” pentru care joacă și celelalte roluri familiale, sfârșind aproape prin a-l sufoca în încercarea de a-l proteja de lumea de care femeia crede că s-a rupt în întregime.

Imediat, naratorul consideră necesară o incursiune în trecutul Sabinei, care să explice obsesiile eroinei, tentativa de autoclastrare, sociopatia, disprețul total față de clasa din care face parte. Din acest motiv, a doua parte a cărții, cea mai întinsă, este consacrată formării anterioare a personajului feminin, ce îi recuperează trecutul nu prea îndepărtat, expediind însă în doar câteva pagini copilăria nefericită – alături de doi părinți „întâlniți ca niște drumuri orientate diferit”, convinși de calitățile lor paterne, dar preocupați de fapt doar „să-și ascundă un zbucium și o suferință de ochii prea apropiați ai celuilalt” – și adolescența fascinată, compensatoriu, de geniul

<sup>3</sup> Atitudinea lui Arghezi față de hulita specie românească apare, tranșant, în articole precum *Autorii de opinii ori Ion de d. Liviu Rebreanu sau Cum se scrie românește*.

<sup>4</sup> Deloc întâmplător, dualitatea eului este una dintre obsesiile epitextelor semnate de Arghezi. Viitorul scriitor utilizează, spre exemplu, constant termenul „eu” în corespondența cu Aréte Panaitescu. Tot aici, divaghează frecvent pe tema pluralității eului în filosofia contemporană, când nu își manifestă direct teama de plictisul declanșat de ființa văzută banalizat, facil, ca simplă individualitate. Dimpotrivă, pe tânărul Arghezi, admirator declarat al lui Nietzsche, îl preocupă dualitatea eului lăuntric, eul văzut ca alteritate, ca pluralitate (Arghezi 1982).

tehnicii moderne întruchipat de mașină. Această obsesie a personajului feminin este, indubitabil, un semn al indistinției sale identitare. Din această perspectivă, Sabina încarnează o concepție auctorială provocatoare pe care, până la apariția acestui roman, scriitorul și-o mărturisise în *Icoane de lemn* și *Tablete din țara de Kutu* și pe care o va sintetiza în *Manualul de morală practică*. Adept al unei teorii a cărei modernitate nu mai trebuie demonstrată, conform căreia sexul pur reprezintă o idealitate, o stare limită spre care natura doar tinde, Arghezi percepe ființa ca sediu al unor tensiuni definitorii, ca un hibrid alcătuit din trăsături masculine și feminine, trecute, prezente și viitoare. De aici, atracția scriitorului pentru „ființele incomplete”, în care tensiunea identitară este evidentă, determinată de revolta ori măcar exacerbarea trăsăturii ce ar trebui să fie, dacă nu anihilată cu totul, măcar mascată<sup>5</sup>. Sabina din prima tinerețe este un asemenea hibrid feminin modern, desigur, nici o secundă ridiculizat, dat fiind faptul că naratorul îi culpabilizează familia și educația pentru această identitate în care coexistă contrariile de gen: „educația pe care o primise făcuse din Sabina o jumătate de băiat”, cu „puteri de hotărâre” mai degrabă masculine. Nu e surprinzătoare, de aceea, convertirea fecioarei dintr-un simbol taumaturgic (care vindecă, în anii adolescenței, bolnavii veniți pe moșie numai printr-o singură privire) într-o posedată a duhului tehnicii, visându-se preschimbată în mașină, deci într-o imagine a paradisului artificial percepută drept singura perfecțiune posibilă. Masculinizarea fetei fascinată de zeul automobil, pentru care „trusa cu chei și clești a fost singura podoabă feminină”, explică și cealaltă mare pasiune a Sabinei, duhul peregrinărilor, care o transformă într-un fel de Goldmund feminin, determinând-o să părăsească „porumburile îngălbenite ale șesului dac către lacurile lui Wilhelm Tell, oglinzi liniștite ale Alpilor stâncoși.” Dintre numeroasele călătorii ale eroinei, experiența elvețiană rămâne totuși singura care justifică interesul crescut al naratorului, ce îi acordă de altfel cea mai mare parte a cărții, abia aici un *bildungsroman*.

Episodul helvet, care intervine „ca o intarzie prețioasă și bizară în structura romanului-poem, constituind o divagație aparentă, dar aparținând ca viziune zonelor profunde ale imaginarului arghezian” (Balotă 1979: 283), descrie parcul de la Saconnex, un univers bizar, supus unor reguli ce depășesc vizibil granițele normalității. Aici va avea loc inițierea Sabinei în tainele vieții, mai exact în meandrele de nepătruns ale vieții psihice. Doar aparent, parcul, ce ascunde un sanatoriu de lux, este unul edenic, încremenit într-un *illo tempore*

<sup>5</sup> În poezie, exemplele sunt puține, dar sugestive: fătălăul sau unii ocași din *Flori de mucigai*. Proza lui Arghezi abundă, în schimb, în asemenea figuri anormale, pe care natura, ironică în fond, le-a marcat „cu un stigmat, văzut sau nevăzut, fizic sau moral, sentimental sau cerebral”, ceea ce se întâmplă mai des în noile forme de civilizație, care „tind să atenueze contrastele sexuale, efeminând pe băieți și virilizând fetele”. Scriitorul urmărește cu minuție trăsăturile fizice, fiziologice și/sau caracteriale ori vestimentația ce convertesc feminitatea incertă într-o hilară, rareori de compătimit, masculinitate (a se vedea, de pildă, prințesa Maria, „figură de androgin lipsită de farmecele dulci ale femeii fotografice”, femeia-bărbat din *Doi camarazi*, prezidenta din *Tablete din Țara de Kutu*). Ori, dimpotrivă, ceea ce transformă masculinitatea îndoielnică într-o dezgustătoare feminitate (ca în cazul arhierilor – tip de *garçonne* care, „încetând să fie femeie când încalță pantalonii, e în neînstare să devie bărbat din pricina prezenței în pantaloni a lucrului abandonat.”). În fine, pamfletarul Arghezi vede o culme a ridicolului în „femeia-băieței [...], vițelul cu două capete al femeii”, caricaturizată în fraze suculente în *Hibridul feminin modern* (Arghezi 1993: 71–75).

Timpul se învârtea rostogolit în iazurile lui cu mai multe funduri și apărea o secundă la chemarea ceasornicului din vârste, ca un cadavru de fantomă, încremenit, cu ochii cenușii și învelit într-o cămașă de undă albă (Arghezi 1965: 30).

Tot jocul straniu al unor aparențe, când înșelătoare, când devoalate crud, îi fixează inițial funcția preponderent taumaturgică, accentuându-se în repetate rânduri că parcul este menit salvării sufletelor chinuite de fantasmе, de complexe adânc ocultate în subconștient. În esență, însă, este vorba de un spațiu malefic, în care conduc „valori de subversiune” (Balotă 1979: 216) – urâtul, grotescul, monstruosul, trivialul, macabru – justificând, așadar, o potențială comparație a acestui infern cu cel din *Florile de mucigai*. Universul de la Saconnex, semănând cu o rezervație naturală, în care vegetația și fauna cunosc o regresie într-un veritabil paradis, nu este defel unul deschis, și în nici un caz unul salvator, ci unul ermetic, o altă monadă, în care și Sabina va simți în final reclusiunea.

Viziunile provenite din acest „putregai subtil de la Saconnex” capătă cele mai neașteptate chipuri, prezentate de un narator deghizat, el însuși, într-un psihanalist preocupat de înlăturarea măștilor sociale, de sinele în care sunt ocultate, cum spuneam, tendințe stranii și complexe terifiante. Parcul solitar se umple, treptat, cu monștri înspăimântători, ca *Grădina desfătărilor* lui Bosch sau *Infernul* lui Blake. Exemplele de indivizi marcați de o alteritate ostilă, terifiantă, chiar demonică sunt numeroase. Șocant e, mai mult decât propriii pacienți, bizarul doctor Marc Gauthier, a cărui terapeutică este bazată pe o filosofie anormală despre viață, în care centrale sunt două teorii, considerate de el axiome: „omul este o ciupercă” și „omul este un animal nebun”. Prima pleacă de la ideea fragilității cărnii și

importanța fiziologică derizorie a omului, egală cu această bășică a pământului, născută subit și lăsând, scufundată dintr-odată, un cadavru mai consistent decât corpul viu, dar și faptul că maladiile se pot prinde numaidecât de pasta lui fragedă și puhavă (Arghezi 1965: 41),

iar a doua de la convingerea că „în el germinează, ca un ferment imponderabil și ca o funingine translucidă, și bolile morale, acestea vindecabile”. El însuși este „nițeluș atins, detracat prin contactul cu bolnavii lui atinși de confuzie și halucinare”, câtă vreme cântă, pe o bancă din parc, *Metamorfozele*, în original chiar, acompaniat de o chitară și de papagalul pe care îl învățase „o sentință de filosofie care-i rezuma doctrina, ca un preot: Amen!” Mai mult, are ambiția de a trata omul, „animalul nebun”, singurul care îl mai interesează, printr-o metodă terapeutică originală, care stârnește ilaritate: scoate bolnavul din mediul său natural și îl transportă într-o lume de senzații nouă, prin băi prelungite, luxoase, printr-un „confort de padișah, cu sclave care îl ungeau cu mirodenii alese în flacon, în conformitate cu mirosul bolnavului, de obicei atras de lavandă, de busuioc, de cimbru, și, în majoritate, de leuștean”, pe fundalul unei muzici îndepărtate, evident, de chitară. Manii periculoase conduc și pe ceilalți doctori, dintre care naratorul se oprește cu precădere la Sandoz, cel fascinat de puterea creierului (pe care îl percepe ca unica instanță supratemporală) și de regnul animal, căruia speră să îi redea, într-un soi de eden organizat de el la Saconnex, armonia preadamică. Nu poate fi omis nici doctorul Ax, fost asistent la institutul de medicină legală, înconjurat de legende ce îl asociază cu un fel de Frankenstein modern, fascinat de ciopârțirea

meticuloasă, noaptea, a cadavrelor primite ziua („legenda povestea isprăvile de fachir, de strigoi și de profanator ale medicului”), absorbit și acum, la Saconnex, de ideea reîntinerii posibile și a reînvierii printr-un procedeu cel puțin bizar (tăierea cadavrului în două jumătăți și... spălarea lui în nenumărate ape, până la întinerire!)

În galeria de psihopați și sociopați sunt incluși în special pacienții de la Saconnex, prin care Arghezi construiește un ciudat univers teratologic, atins de morbul descompunerii și al morții lente, ce pare a cuprinde întreg sanatoriul și chiar întreaga umanitate: doamna Alina Ducroc, domnișoară bătrână – încă neconsolată după moartea singurului logodnic – internată la sanatoriu într-o noapte în care apare, culme a ridicolului, cu un coș ce conține o pisică și un misterios cocoș pe jumătate descompus, deci sugestii ale intrării lente în putrefacție (nu doar) ale regnului animal. Un alt bolnav este convins că se întâlnește cu diavolul, ce îi apare ca un urs din care smulge câteva fire de blană, dovadă certă, în ochii doctorului, a întrupării demonice. Un celebru director de bancă dă în mintea copiilor, scoate limba la subalterni, îi imită, se îmbracă cu pantaloni scurți și bluză de marinar; în fine, un misterios pensionar al sanatoriului, autointitulat „Omul Natură”, îmbrăcat și pe cel mai cumplit ger în capot și sandale, ține conferințe, preferabil la răspântii, despre simplitatea naturală, convins că oamenii se vor dezbrăca de paltoane și blănuri, urmându-l fericiți în cămăși etc. etc.

Raportul firesc dintre identitate și alteritate este însă cel mai vizibil încălcat în cazul altor personaje de la Saconnex. Ne referim la cele mai stranii întru chipări ale anormalității identitare din roman, în speță cele reprezentate de alți pacienți internați în sanatoriu: cei patru tineri identici, descendenți dintr-o veche familie de aristocrați, înconjurată de o aură de legendă. Aduși într-o seară, într-un automobil închis, de un călugăr cordilier, cei patru „par o sfidare a legilor naturii, în virtutea căroră orice ființă umană își are propria ei ireductibilă individualitate și unicitate” (Angheliescu 1988: 119). Grupul de ciudați frați gemeni, „născuți doi câte doi”, pare alcătuit prin multiplicarea unui singur trup, având ca rezultat patru fanteze mânuite de un păpușar crud, amintind pe undeva de *Manechinele* lui Bruno Schultz:

păreau că dansează de la mijloc în sus. Ei purtau cu toții barbișonul mușchetar și mustața lungă a păpușilor de porumb. Mergând alături, ei se uitau unii la alții cu un sentiment de dezgust, marcat cu exagerare pe fizionomiile compuse, și își întorceau capul cu groază, ca de la niște oameni care s-ar hrăni, scoțându-le din buzunar și ducându-le deasupra gurii, ca niște macaroane, cu viermi. Umerii le jucau în ritm aderent cu brațele, care se apropiau de șolduri și se depărtau, brațele se frângeau în cadență, mâinile cu degetele deschise păreau că prind ceva și că-i dau drumul (Arghezi 1965: 74).

Lipsiți de orice urmă de personalitate, cei patru Filipi sunt diferențiați doar prin culorile care li se atribuie de către medicul Gauthier, fascinat tocmai de perfecta lor identitate, pe care nici nu încearcă să o explice cu mijloacele științei: „M-am gândit că avem de-a face cu un singur Filip în patru trupuri aparente, adică toți patru făcând unul singur”. Complicatul hibrid pare totuși a sugera, la o analiză mai profundă, precaritatea identității ființei umane într-o eră tehnicizată, nevoia de substituie a ființei din ce în ce mai mult artificializată sau chiar necesitatea unei alterități care să anuleze o identitate nedorită (o temă ce va apărea frecvent în

literatura postmodernă – a se vedea, spre exemplu, romanele lui Max Frisch: *Homo faber*, *Eu nu sunt Stiller* ori *Numele meu fie Gantenbein*).

Revenind la protagonista romanului, trebuie să observăm faptul că finalitatea crudei inițieri în sine a personajului feminin este una negativă, căci *cathabasis*-ul experimentat de Sabina la Saconnex îi împinge ființa spre o nedorită mortificare, simbolizată de viziunile ei coșmarești, în final chiar escatologice:

I se părea că umblă prin regiuni cojite, prin lucruri dărâmate, prin tencuielile risipite ale unui maidan imens, prin cenușă, prin funingini, prin rumeguș, la o periferie de oraș, unde încep amintirile tuturor osemintelor și câmpul cioburilor aruncate, cutiile strivite, cristalele și porcelanurile amestecate cu un gunoi universal; ceea ce s-a spart, s-a stricat și s-a răscopt. Fără să știe, Sabina ajungea la marginea ei însăși, ieșise din lăuntru ei dincolo, în afară din sine, în zona asemănărilor din specia nul (Arghezi 1965: 31).

Detășarea inițială cu care personajul asistă la spectacol lugubru<sup>6</sup> al dezumanizării petrecut în ședințele de pseudoterapie de la Saconnex face loc, treptat, unei trăiri din ce în ce mai acute, până la o intensitate extremă a privirii spectacolului transformat în destin și, de aici, la senzația co-participării la un eveniment tragic. Această „apologie a maculării” (Popa 1974: 103) sfârșește prin a o atinge pe nesimțite, dar iremediabil. Sabina va înțelege, ea însăși – deloc întâmplător, atunci când la sanatoriu se petrece o crimă abominabilă – faptul că „atmosfera de aproximații și de fracții” de la Saconnex îi distruge propriul psihic, atins de „morbul complicației”, simptom decisiv al efasării identitare.

*Ek-stazia* totală a vieții, alienarea pe care o percepe Sabina la capătul crudului examen al sinelui de la Saconnex („Total general: neant... Ridicând topografia vieții întregi, rămânea harta unui gol întins”) nu pot fi însă definitive, naratorul arătându-se convins de faptul că o viață începe „de mai multe ori.” Dar această alienare explică viitoarea opțiune a eroinei, care primește încă o șansă, pe care o fructifică într-un mod previzibil: ireala poveste de dragoste, începută în trenul ce o poartă dincolo de granițele Elveției. În economia romanescă, episodul erotic nu are, însă, o miză prea mare (ceea ce determină, credem, și deficiențele lui stilistice). Întâlnirea și fascinația imediată pe care o exercită chipeșul căpitan William Horst asupra fecioarei dezgustate de lume sunt, în orice caz, neverosimile; impresia de inserție neatentă, insuficient lucrată stilistic, o lasă și discuțiile începute de cei doi necunoscuți, ce sar peste orice formalități și schimbă direct păreri despre golul fizic și cel mental, despre misterul sângelui și moarte, apoi citesc cu voce tare din *Cântarea Cântărilor*, prilej să conchidă că sunt făcuți unul pentru celălalt. Logodna mistică din tren (nelipsită, e drept, de o oarecare poezie), se cere prelungită, după coborâre, într-un mister al dragostei carnale. Acesta va fi împlinit fără întârziere, într-un hotel francez. Iubirea dintre Sabina și Horst, deși consumată la temperatura înaltă a sentimentului unic în viața indivizilor aleși, este amenințată însă imediat de un simbol al morții, care tulbură conștiința femeii – un păianjen uriaș, imaginat de

<sup>6</sup> Imaginea poate fi subsumată, fără nicio îndoială, ideii de carnaval resimțit drept sărbătoare a alterității odioase, în care se „celebrează perioada de derivă a Universului atunci când ordinea se prăbușește. Opusul ei – dezordinea – triumfă, iar însuși cosmosul este învins de haos” (Stoichiță, Coderch 2007: 14).

candelabru de deasupra patului nupțial. Fișec, așadar, nu mult după aceea, eroina este regăsită într-o mănăstire, unde-și caută fosta slugă, devenită Maica Pulcheria, singura căreia-i povestește tragica întâmplare ce i-a determinat transformarea „viscolului personalității” într-o „catapeteasmă fără icoane: moartea accidentală, enigmatică a lui Will, care a adâncit-o în abisul sufletesc pe care îl percepușe la Saconnex, în certitudinea că, dincolo de învelișul subțire al aparenței, sufletul îi ascunde aceeași demonie ca a lumii din sanatoriu: „Ca într-un zâmărc negru, bălăcesc în el niște făpturi urâte, de mocirlă, alunecă unele peste altele și vor să iasă de acolo, și cad și iar se ridică”.

Partea finală a cărții cuprinde formarea fiului Sabine, Vintilă Voinea, un alt om-insulă, un hibrid provenit din bizara împerechere a fecioarei atrase de terestru, de mecanicul amorf și îndrăgostitul de aer și zbor. Personajul îi va recunoaște, de altfel, prietenului ce i se va dovedi de fapt unchi:

Sunt un hibrid, Ștefan. [...] Nu pot utiliza nici pe englezul aventurier din sângele meu, nici puterile de hotărâre ale mamei. Sunt urzit din două materiale ce nu se urzesc între ele: bețe și lână. Nu merg împreună (Arghezi 1965: 205).

Chiar dacă este crescut de o mamă care se străduiește să facă insesizabilă absența figurii paterne în sufletul băiatului, Vintilă devine un ins fracționat, funciarmente contradictoriu, având o pronunțată vocație a ratării – a ales matematica, și nu pictura, iar opțiunea a sfârșit prin a-i determina o puternică senzație a nemulțumirii de sine, a unei apăsătoare frustrări (alta pe lângă cea determinată de absența tatălui, evident), ce îi acutizează aceeași impresie de vid interior pe care o trăise și mama lui. Tragismul personajului poate fi explicat, desigur, și prin faptul că, având o mamă autoritară, Vintilă devine lipsit, el însuși, de autoritatea masculină. Deficitul autoritate îi este însă suplinit de un exces de sensibilitate care, combinată freudian cu obscura dorință a fiului de a se substitui tatălui, îi determină și bizara dragoste față de mama în care vede concentrată întreaga exterioritate. Traiul în doi căpătă tot mai mult, exact din acest motiv, aparența unei nevinovate relații matrimoniale care exclude cu totul o altă prezență umană. De aici, spre exemplu, felul în care își apropie, ca un fetiș erotic, degetarul Sabine, sau manechinul de cârpă pe care aceasta lucrează. De aici, și strania înstrăinare de lume cu care înțelege adolescentul să celebreze, după moartea femeii, cultul matern, romanul arghezian ilustrând perfect cauzalitatea, formele și modalitățile de construcție ale mariolatricii.

Departate de a prezenta personaje monostadiale, această proză a lui Arghezi ilustrează, dimpotrivă, faptul că

insul are de străbătut diferite stadii, care sunt acelea ale unei involuții morale, spirituale și sufletești, stadii ce presupun tot atâtea metamorfoze ale omului fragmentar, contrafăcut, incomplet (Angheliescu 1998: 114).

Chiar dacă debutul romanului pare a exclude, prin suavitatea și candoarea cu care este înfățișată prima copilărie a lui Vintilă, o viitoare decădere sau măcar o alterare a protagonistului, aceasta va fi evidentă pe parcursul ultimei părți. Tradusă inițial prin înstrăinarea de ceilalți, decăderea personajului este determinată de această accepție diferită pe care o dă noțiunii de „iubire maternă”, deloc străină de

complexul lui Oedip. După moartea mamei, tânărul insuficient maturizat se vede lipsit deodată de singurul sprijin, singura certitudine a vieții proprii, și are, ca și cea pierdută, senzația de neant interior: „Sunt covârșit și anulat – și e toată mulțumirea mea că respir exclusiv în golul pe care l-a lăsat Ea. Nu e numai mama mea, e toată iubirea mea, tot gândul meu, idolul meu total”. Vintilă se adâncește într-o suferință nemăsurată, într-o durere lipsită de orice mângâiere creștină, pe care i-ar fi putut-o oferi ideea consolatoare a ne-morții mamei, ci a întoarcerii ei în sânul paradisiului divin. Tânărul încearcă, inițial, să recreeze, mintal, paradisiul familial pierdut, după care este nostalgic, atribuind moartei virtuți pe care nu le-a avut sau declarând, obsesiv, că „ea nici nu a murit”. Treptat, Vintilă prezintă simptomatologia unei regresii afective și comportamentale tipice: se izolează de ceilalți, recapătă limbajul infantil, asemeni pensionarului de la Saconnex, se arată afectuos cu obiectele care mai poartă încă identitatea mamei, îi vorbește neîncetat etc. Interesant e faptul că, în centrul *imago*<sup>7</sup>-ului construit cu minuție, o poziție centrală revine unui simbol al alterității, manechinul de cârpă al moartei, care produce celui viu o „alterare a vederii”, pecetluindu-i o periculoasă „intrare într-o închisoare a imaginarii”<sup>8</sup>.

Eforturile făcute de rudele recuperate miraculos sunt inutile; nici măcar bunica, doamna Șileriu, nu îl mai poate readuce la realitate. Refuzând cu obstinație să îi substituie mamei o altă figură feminină, tânărul ajunge să își implore propria moarte pentru a o reîntâlni. Transformarea finală a personajului, punctul în care pierderea sinelui –presimțită încă de la moartea mamei – are loc într-o mănăstire, în care Vintilă ajunge printr-un capriciu al hazardului, ca și în cazul lui Medardus, protagonistul din romanul hoffmannian *Elixirile diavolului*. Doar aici, personajul pare a ieși cu totul de sub influența unei lumi degradate, maculate și ostile, de care excesiva grijă a mamei îl ferise inițial. Și tot aici lui Vintilă îi pare posibilă mult dorita uniune, mistică de data aceasta, cu chipul mamei, care-l posedă și în moarte. Recunoașterea finală a mamei în chipul Mariei amintește de o scenă similară din opera scriitorului romantic german, în care călugărul Medardus suprapune, sub influența licorii diavolești, imaginea iubitei, suava Aurelia, peste a icoanei întruchipând-o pe sfânta Rozalia. Confuzia, chiar dacă pare neverosimilă, este explicabilă în trama romanului și devine un subtil coeficient, un truc structural ce unifică debutul și finalul, reluând practic un segment al narațiunii părăsit după primele pagini: relația Sabinei cu fiul ei, pură, e adevărat, ca cea exemplară – a Madonei cu Pruncul – se va prelungi, compensatoriu, într-o altă relație mistică, cea a călugărului cu Fecioara, ce transcende cu totul altfel granițele normalității. Figura mariană se convertește, astfel, pentru protagonist în alteritate unică. Altfel spus, în rațiunea însăși a existenței și, implicit, în sursă esențială a recuperării identitare.

<sup>7</sup> Termenul «imago», preluat după un roman celebru în cercurile psihanalizatorilor, scris de Carl Spitteler în 1906, desemnează la Carl Gustav Jung o reprezentare inconștientă prin care subiectul își conturează imaginea despre propriii părinți (Roudinesco 2002).

<sup>8</sup> Sintagme utilizate de Bernhild Boie, în paginile consacrate analizei raporturilor dintre Nathanael, protagonistul celebrei nuvele hoffmanniene, *Omul cu nisipul*, și manechinul fără viață asociat Clarei (Boie 1979: 220).

## Bibliografie

- Arghezi 1965: Tudor Arghezi, *Ochii Maicii Domnului*, în *Scrieri IX*, București, Editura Pentru Literatură.
- Arghezi 1982: Tudor Arghezi, *Autoportret prin corespondență*, București, Editura Eminescu.
- Arghezi 1993: Tudor Arghezi, *Manual de morală practică*, Galați, Editura Porto Franco.
- Anghelescu 1988 : Adrian Anghelescu, *Barocul în proza lui Arghezi*, București, Editura Minerva.
- Baudrillard, Guillaume 2002: Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figuri ale alterității*, Pitești, Editura Paralela 45.
- Brion 1970: Marcel Brion, *Arta fantastică*, București, Editura Meridiane.
- Boie 1979 : Bernhild Boie, *L'homme et ses simulacres*, Paris, Librairie José Corti, p. 220–221.
- Călinescu 1982: George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva.
- Chevalier, Gheerbrant 2000: Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Artemis.
- Cioculescu 1947: Șerban Cioculescu, *Aspecte epice contemporane*, în „Revista Fundațiilor Regale”, serie nouă, an XIV, nr. 1, ianuarie 1947.
- Constantinescu 1967: Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 1, București, Editura pentru Literatură.
- Crohmălniceanu 1972: Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, București, Editura Minerva.
- Jourde, Tortonese 1992: Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double*, Paris, Nathan.
- Lovinescu 1989: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1900 – 1937*, București, Editura Minerva.
- Piru 1968: Al. Piru, *Panorama deceniului literar 1940–1950*, București, Editura pentru Literatură.
- Popa 1974: Mircea Popa, *Spații literare*, Cluj, Editura Dacia.
- Rank 1997: Otto Rank, *Dublul. Don Juan*, Iași, Institutul European.
- Roudinesco 2002: Elisabeth Roudinesco, *Dicționar de psihanaliză*, București, Editura TREI.
- Stoichiță, Coderch 2007: Victor Ieronim Stoichiță, Anna Maria Coderch, *Ultimul Carnaval. Goya, Sade și lumea răsturnată*, traducere din limba engleză de Delia Răzdolescu, București, Editura Humanitas.

## Tensions and Identity Recoveries in *The Mother of God's Eyes*

Tudor Arghezi's first novel, *Ochii Maicii Domnului* (*The Mother of God's Eyes*), is focused on the identity themes: the long series of the oppositions and formation novels or the subtle dynamics between the masculine and the feminine, the identity and the otherness recommend this text as a meditation about the quest of the inner essence and, in the same time, the profound need of the other.

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași  
România